

## Text, Bild, Musik: die multimediale Überlieferung des Melodrams *Lenardo und Blandine* (1779)

Eine Herausforderung für die Editionspraxis

Das Melodram zählt zweifellos zu den merkwürdigsten Erscheinungsformen innerhalb des an musiktheatralen Gattungen reichen 18. Jahrhunderts. Die Verbindung von gesprochenem Text und Musik war ein Novum innerhalb der langen Geschichte des Wechselspiels von Wort und Ton im musikalischen Theater. Das musikbegleitete Sprechen, welche das Melodram auszeichnet, lag auf der Schnittstelle von Schauspiel und Oper, ja es setzt diese Schnittstelle geradezu demonstrativ in Szene. Dieser Demonstrationscharakter ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass das Melodram buchstäblich eine Erfindung war. Der Erfinder war kein Geringerer als Jean-Jacques Rousseau. Das von Rousseau inaugurierte Genre blieb in Frankreich vorerst ein Kuriosum; es vermochte sich im klar strukturierten französischen Theatersystem nicht zu etablieren, da es zum theatralen Privilegiensystem des Ancien Régime querstand. In Deutschland hingegen fiel das Melodram auf äußerst fruchtbaren Boden, nicht zuletzt weil es dort auf eine literarische Bewegung traf, welche Ausdruck und Leidenschaft als oberste Prinzipien auf ihre Fahnen geschrieben hatte, den Sturm und Drang.<sup>1</sup>

Was die Gattung Melodram nunmehr von allen anderen Spielarten der Verbindung von Text und Musik unterscheidet, ist, dass die beiden Medien hier nebeneinanderstehen: Sprache wird nicht vertont, sondern sie bleibt in ihrer phonetischen und syntaktischen Struktur gleichsam intakt, zumindest intakter als die Musik, deren Kohärenz jetzt durch das Hinzutreten von Text ‚aufgespalten‘ wird. Auf diese Weise entwickelte das Melodram ein gänzlich neuartiges Wechselspiel von Text und Musik, bei dem Sprache eben nicht transformiert, nicht *vertont* wird. Neu war auch die Textgrundlage, denn bei den Melodramen handelte es sich überwiegend um Prosatexte und nicht um versifizierte Vorlagen wie in der Oper. Anders als in anderen musiktheatralen Gattungen, in welchen ebenfalls gesprochener Text (Dialog) figurieren kann, ist die Figurenrede im Melodram – mit wenigen Ausnahmen – eine durchgängig gesprochene.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zum deutschen Melodram vgl. Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater. Das Melodram des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 1988 (Palaestra. 282); Dirk Richerd: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820*. Diss. Bonn 1986; Ulrike Küster: *Das Melodram. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1994 (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache. 7).

<sup>2</sup> Vgl. hierzu grundlegend Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*. Tübingen 2001 (Theatron. 35).

Die musikalische Attraktivität der Melodram-Komposition lag gerade in der völlig freien Disposition musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten, welche keine Rücksichten auf traditionelle Formkategorien einerseits und auf musikalische Präfigurationen seitens des Textes andererseits nehmen musste. Die Musik richtete sich einzig am Ausdrucksgehalt des Wortes aus, weniger an dessen Struktur. Der musikalische Verlauf wird zwar vom Text ‚reguliert‘, nicht aber präfiguriert. Daraus resultierten ungeahnte, neue kompositorische Möglichkeiten. Mozart zeigte sich geradezu euphorisch, als er zum ersten Mal 1780 in Mannheim mit der Gattung in Berührung kam. Dort wurde er Zeuge von Georg Anton Bendas *Medea*, dem Paradigma des deutschen Melodrams. Benda hatte mit seinen Stücken *Ariadne auf Naxos* (1775), *Medea* (1775) und *Pygmalion* (1779) das deutsche Melodram aus der Taufe gehoben und somit der Gattung ihr kompositorisches Profil verliehen.

In editorischer Hinsicht stellt das Melodram eine besondere Herausforderung dar, nicht nur weil es die verschiedenen Disziplinen, hier Germanistik und Musikwissenschaft, viel stärker fordert als bei anderen Musiktheater-Editionen, sondern vor allem weil die spezifische mediale Konstruktion der Werke völlig neue Editionsprobleme aufwirft. Die exemplarischen wissenschaftlich-kritischen Melodram-Editionen, die sich mit Carl Maria von Webers *Preciosa* (1821) und Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) verbinden, sind in gewisser Hinsicht ‚Ausnahmen‘, da sie primär die Umsetzung der kompositionstechnischen Neuerungen im Blickfeld haben. Diese Neuerungen trieben den gesprochenen Anteil mehr in Richtung eines vertonten Textes, d.h. die Deklamation erfuhr in diesen Werken eine zunehmend differenziertere Behandlung, vergleichbar einer gesungenen Figurenrede. Mit den Erscheinungsformen des älteren Melodrams vor 1800 sind diese Techniken indes nicht kommensurabel, die editorischen ‚Maßnahmen‘ insofern nicht übertragbar.

Vor diesem Hintergrund sei im Folgenden versucht, die besondere Medialität des Melodrams zu skizzieren. Diese Medialität hat in meinen Augen weitreichende Konsequenzen für die (musikalische) Editionspraxis, zumal hier auch zentrale Kategorien der Repräsentanz von Musik auf andere Weise wirksam werden, nämlich Notation und Performance. Das Beispiel, das im Zentrum dieses Beitrags stehen wird, zeichnet sich zudem durch eine ganz eigene mediale Konstellation aus, die es erlaubt, den Fokus zu weiten und den Blick auf das generelle Problem der Edition multimedialer (musiktheatraler) Werke zu richten.

Zunächst gilt es, die Modalitäten der Melodram-Notation für die Erscheinungsformen der Gattung des 18. Jahrhunderts zu betrachten. Anders als für die Oper existierten hinsichtlich der Aufzeichnung von Melodramen keine verbindlichen Konventionen. Da der Text in der Partitur weder eine rhythmische Formung noch eine Tonhöhenfixierung fand, gab es für die gesprochene Deklamation buchstäblich kein System, d.h. kein Notensystem. So behandelten denn die Kom-

ponisten den gesprochenen Text auch auf ganz unterschiedliche Weise. Christian Cannabich platziert den gesprochenen Text in seiner *Electra* (Mannheim 1781) beispielsweise oberhalb der gesamten Akkolade über den Bläserstimmen, dies vor allem dann, wenn der Text simultan zur Musik erklingen sollte, was in diesem Melodram häufig der Fall ist. Wenn die Deklamation mit Musik abwechselt, wird der Text in einen gleichsam leeren Takt gestellt, wobei Cannabich auch hier die obere Lage der Akkolade präferiert.

Mozart wiederum setzt den Text in den Melodram-Nummern der *Zaide* (1779/80) in das zweitunterste Notensystem über den Bass, eben genau dorthin, wo sich normalerweise die Singstimme befindet. Bei leeren Takten richtet er den Text oftmals auch mittig zum Notensystem aus. Die Alte wie die Neue Mozart-Ausgabe platzieren den Text dagegen – aufgrund der geänderten Partituranordnung – immer in die Mitte der Akkolade zwischen die Streicher.<sup>3</sup> Die beiden Ausgaben machen auch einen Unterschied in der editorischen Darstellungsweise, abhängig davon, ob Mozart den Text in einen leeren Takt gestellt hat oder der Text in eine musikalisch notierte Pause fällt. Schon die Beschreibung des musikalischen Sachverhalts verdeutlicht die Probleme: Setzte Mozart den Text nun *in* eine bereits *vorhandene* Pause oder versieht er die Musik – wegen des Textes – *mit* einer Pause? Die Frage mag spitzfindig anmuten, aber beim genaueren Studium des *Zaide*-Autographs wird man regelrecht auf dieses Problem gestoßen, da die generelle Textverteilung in Mozarts Handschrift durchaus zu Spekulationen darüber Anlass gibt, ob der gesprochene Text wirklich im gleichen Arbeitsgang ‚eingetragen‘ wurde wie die Niederschrift des musikalischen Anteils.<sup>4</sup>

Sowohl die Alte wie die Neue Mozart-Ausgabe tragen zwar den unterschiedlichen Notationsarten Mozarts Rechnung, ob die Interkalierung des Textes allerdings zwingend mit einem ‚Aufbrechen‘ der Akkolade verbunden sein muss, sei dahingestellt. Diese Methode, die sich in den gedruckten Ausgaben von Melodramen, vornehmlich in Klavierauszügen, als Konvention durchgesetzt hat, vermittelt im Partitursatz der *Zaide* den Eindruck, als stünde der Text bei Mozart gleichsam exterritorial jenseits des Notensystems. Gleichwohl: Diese Darstellungsweise des gesprochenen Textes, d.h. ein Aufbrechen bzw. eine Interkalierung des Notensystems, wurde zum Standard der Drucküberlieferung von Melodramen (vgl. Abb. 1). Das Festschreiben dieser Konvention erfolgte über Klavierauszüge und nicht über Partituren. Wo Melodramen in zeitgenössischen Partiturdrukken vorliegen, wie für Bendas *Ariadne auf Naxos*, ist eine solche ‚Zerstückelung‘ des Notensystems nicht festzustellen.

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. II/5. Bd. 10: *Zaide* (Das Serail). Kassel 1957, S. 5–12; vgl. online unter [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=1](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1).

<sup>4</sup> Vgl. die Melodram-Faksimilia des Autographs in Mozart, Neue Ausgabe, II/5, Bd. 10 (Anm. 3), S. x–xiii.

N<sup>o</sup> 2. *Adagio.* *Gomas.* *Überfenchliche Fügung!*

*Melodrama.*

*Allegro.*

*Allegretto.*

*Con più di moto*

Die Vermoget mich unter jener Verkräcker, die durch P. Myßthaten, so tief gefallen.... mich schuldlosen unter sie. Ach!

Wie das der Liebe für eine alte Wiffensthat... für die Blüche den in zarter Kindheit ge- raudente Bräute zu retten zu rächen?

der vielleicht in diesen Augenblicke... unter Schlägen verschmachtet. Rührten euch nicht, Barbaren, die Thronen der unglücklichen Aeltern?

Es kommt, Ach! über Armen rauset der den pp verheissen Küssen... Die Verwey- lung unter- lag der Fe- hermachte. Ein Angst- rent noch in weiter Ferne in die Ober der jün- mernden Hut- ter...

und das Vater- vom Teufel verurteilt.

5 5 5 1

Abb. 1: Mozart, *Zaide*, No. 2, Klavierauszug: Offenbach: André [1838], S. 5.

Für die musikalische Seite lässt sich also festhalten, dass eine Schreibkonvention im Hinblick auf das Notat des gesprochenen Textes sich vor allem durch praktische Ausgaben wie Klavierauszüge herausbildete, die dann in kritischen Ausgaben übernommen wurde. Eine Ausnahme für die Frühzeit des Melodrams bildet Webers *Preciosa*: Die ungewöhnlich differenzierten Strategien der Deklamation finden auch in der vorbildlichen Edition der Weber-Gesamtausgabe ihr Äquivalent.<sup>5</sup> Weber scheint der gängigen Aufspaltung des Systems geradezu entgegenzuarbeiten, indem er seine Notate exakt linear hält und ferner die entsprechenden ‚leeren‘ Takte (der Instrumente) mit Pausen versieht. Durch diese Pausennotate ist die ältere Darstellungsweise, wie in den Mozart-Ausgaben, im Grunde nicht mehr möglich.

Für die Text(buch)seite ist eine gleichermaßen heterogene Situation hinsichtlich des Zusammenspiels von gesprochener Deklamation und Musik sowie deren schriftlicher Fixierung zu konstatieren. Viele Textbücher überliefern die Figurenrede wie einen normalen dramatischen Prosatext. Dass es sich um Musiktheater

<sup>5</sup> Carl Maria von Weber: *Preciosa*. Musik zum Schauspiel in 4 Aufzügen von Pius Alexander Wolf. Hrsg. von Frank Ziegler. Mainz 2000 (Sämtliche Werke. III/9).

handelt, wird einzig durch den Titel (Melodram, Schauspiel mit Musik o.ä.) evident. Gleichwohl gibt es nicht wenige Textbuch-Ausgaben, welche den gattungsspezifischen Wechsel von Rede und Musik sinnfällig zu machen versuchen, indem sie die musikalischen Stellen entsprechend indizieren. Solche Melodram-Bücher, die den Medienwechsel von Text und Musik anzeigen, sind in editorischer Hinsicht besonders signifikant, da sie auch für die textkritische Behandlung der Musik relevant werden. Insbesondere in der Frühzeit des Melodrams lassen sich unterschiedliche Strategien für das Ausweisen des musikalischen Anteils verifizieren.

In der Regel sind es in den Text eingelassene lange Gedankenstriche, welche den Einsatz von Musik anzeigen. Insofern unterscheiden sich die Melodramen auf den ersten Blick kaum von anderen Stücken der an Emphase und Leidenschaft nicht armen Dramatik des Sturm und Drang. In Bendas *Ariadne auf Naxos* (Text: Johann Christian Brandes) vermerkt die Vorrede, dass das Hinzutreten der Musik innerhalb der Figurenrede durch Absatzbildung graphisch gekennzeichnet ist.<sup>6</sup> In *Medea* (Johann Friedrich Wilhelm Gotter) sind es wiederum Gedankenstriche, die für Musik stehen. Stichproben mit späteren Ausgaben zeigen allerdings, dass die Gedankenstriche keine ‚verlässliche Größe‘ innerhalb der Überlieferung darstellen; vermutlich wurden sie von den verschiedenen Setzern jeweils anders interpretiert. Demgegenüber kann das *Medea*-Textbuch (München 1779) mit einer anderen Notationseigenheit aufwarten, nämlich dem Anzeigen von Simultaneität von Text und Musik durch die Regieanweisung „unter der Musik“. Wie das nachfolgende Beispiel zeigt, wird in solchen Fällen die Figurenrede zusätzlich in Anführungszeichen gesetzt; allerdings nur beim ersten Auftreten, bei allen weiteren Stellen fehlt in der Regel diese Anweisung, oder sie wird durch eine musikalische Angabe ersetzt.

MEDEA. Es ist geschehen – geschehen! – Schlummert sanft ihr Lieben! – Euch ist wohl – Zerbrochen ist euer Kerker – ach! Wer auch frei wäre wie ihr! – (*sie will die Stufen hinab und kann nicht.*) *unterm Pizzikato.*) „Warum zittert mit jede Nerve – verläßt mich jede Kraft“ – (*sie sinkt ohnmächtig auf die Stufen.*)

Das Einschließen in Anführungszeichen war in der Frühzeit des Melodrams offenbar ein Mittel, Simultaneität von Text und Musik festzuhalten. Auch in Peter von Winters *Kora und Alanzo* (Textbuch: München 1780) ist dieser Auszeichnungsmodus zu finden, und in den meisten Fällen wird er durch eine weitere Regieanweisung („unter der Musik“) gestützt. Auch in Winters Melodram *Armida und Rinaldo* (Textbuch: Wien 1793) befindet sich eine solche Indizierung durch eine eigene Zeichenfolge (= = =). Es scheint, als habe sich hier – zumindest temporär – eine Art Konvention hinsichtlich dieses Notats von Simultaneität

<sup>6</sup> „Der Umstand, dass dieß Duodrama zur Musikbegleitung geschrieben ist, wird dem Leser leicht die Ursache der öftern Absätze im Text erklären.“ Textbuch: Gotha 1775, Vorbericht (o.S.).

herausgebildet. Einen anderen Weg beschritten dagegen Georg Joseph Vogler und sein Textdichter Friedrich Christian Lichtenberg. In ihrem Textbuch *Lampedo* (Darmstadt 1779) werden die musikalischen Passagen mittels in den Textfluss eingelassener Asterisken angezeigt.<sup>7</sup> Durch dieses Verfahren wird der Damentext auf ganz eigene Weise ‚interpunktiert‘.

Ob Gedankenstriche oder Asterisken, von entscheidender Bedeutung ist, dass dergestalt ausgezeichnete Textbücher eine völlig andere mediale Konstellation vorstellen: Zum einen wird auf diese Weise das Alternieren von gesprochenem Wort und Musik visualisiert, zum anderen aber auch indirekt das Endresultat, d.i. die musikalische Komposition, dokumentiert, insofern als die in den Text eingelassenen Zeichen keine librettistische Präfiguration (mehr) darstellen, sondern den Status des Stücks *nach* Abschluss der Partitur widerspiegeln.

Diese Melodram-Textbücher haben damit ganz verschiedene Funktionen: Sie können als (Mit-)Lesetext im Theater dienen, sie können aber auch als Soufflierbuch oder als Rollenheft für die Darsteller fungieren. Mehr als jedem Opernlibretto ist dieser Textsorte somit ein hohes Maß an musikalischer Performanz eingeschrieben. Man könnte sie als verkappte Partituren bezeichnen. Wie in einer musikalischen Partitur konkretisieren sich hier präskriptive Momente im Hinblick auf die Aufführung. Das Melodram-Textbuch vermag somit einen auf den Interpreten ausgerichteten theatralen Aufführungstext, im besten Fall sogar ein Aufführungsdokument zu repräsentieren. Für die Melodram-Philologie heißt dies, dass eine Edition zunächst den Status eines solchen Textbuchs zu klären hat, denn dieser ist in der Regel sowohl zum Libretto als auch zum Damentext (des Sprechtheaters) divergent.

Die performative Perspektive der Aufführung ist dem Melodram gewissermaßen eingeschrieben. Darauf hat schon Wolfgang Schimpf in seiner germanistischen Studie (Anm. 1) hingewiesen, in der er die Betrachtung der Interaktion von Text und Musik durch eine aufführungspraktische Perspektive gründete. Die performativen Parameter, die Schimpf dort namhaft macht, betreffen die mit dem Melodram aufs Engste verbundene Schauspielkunst, d.h. Deklamation, Gestik und Gebärde. Damit kommt neben Text und Musik eine weitere, wesentliche Komponente der Gattung ins Spiel, nämlich das Darstellerische.<sup>8</sup> In welcher Weise das Gestisch-Darstellerische innerhalb des medialen Zusammenspiels im Melodram wirksam wird, soll im Folgenden an einem prominenten Beispiel untersucht werden, insbesondere vor der Folie editorischer Fragestellungen.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> „Bey einem jedesmaligen \* hält die Rede ein, und die Musik fängt an.“ Textbuch: Darmstadt 1779, S. 2, Fußnote.

<sup>8</sup> Zum theoretischen Kontext vgl. Andreas Käuser: *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1989 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 24), sowie Alexander Koszenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1995 (Theatron. 11).

<sup>9</sup> Die Diskussion wird sich weitgehend auf diesen Punkt konzentrieren, da zu dem Kontext der

Das Melodram *Lenardo und Blandine* (1779),<sup>10</sup> für das Joseph Franz Goetz den Text (nach einer Ballade von Bürger) und Peter von Winter die Musik verfassten, zeichnet sich durch eine besondere Überlieferungslage aus: Zu diesem zweiaktigen Melodram liegen uns nicht nur Text und Musik vor, sondern darüber hinaus nicht weniger als 160 Bildzeugnisse in Form von Kupferstichen. Diese Konstellation erlaubt es, die Betrachtung der melodramatischen Interaktion um das Medium Bild zu erweitern und somit auch dem gattungsinhärenten Moment des Performativen nachzuspüren. Dieser singulären Quellenkonstellation steht eine ebensolche hinsichtlich der Autorschaft gegenüber: Der Textautor Goetz zeichnete sowohl für den Damentext als auch für die Kupferstiche verantwortlich. Und diese Personalunion impliziert noch ein weiteres Moment: Goetz war auch an den Aufführungen von *Lenardo und Blandine* – modern gesprochen: als Regisseur – beteiligt, gesichert für die Aufführungen 1785 in Augsburg, die unter seiner Leitung stattfanden.<sup>11</sup> Aus dieser singulären Konstellation im Hinblick auf Quellenlage und Autorschaft ergibt sich eine gleichermaßen einzigartige Möglichkeit, die drei Medien Text, Musik und Bild gegenseitig in Beziehung zu setzen und damit dem für die Gattung so bedeutsamen performativen Moment Kontur zu verleihen. Vor dem Hintergrund der oben diskutierten Phänomene Notation und Quellenstatus stellt sich die Frage, welche Konsequenzen eine solche multimediale Überlieferungssituation für eine Edition nach sich zieht. Um sich überhaupt dem Format für eine solche Edition annähern zu können, ist zunächst die Quellenlage dieses Melodrams zu betrachten (vgl. auch die Übersicht im Anhang).

Die Musik zu Winters Melodram ist in verschiedenen Quellensorten überliefert. Als Vollpartitur liegt *Lenardo und Blandine* nur in einer einzigen Abschrift vor, welche die Basis für alle musikalischen wie editorischen Betrachtungen bildet. Daneben existieren vier Stimmensätze, allerdings nur für die Streicher, die Bläserstimmen fehlen. Auch wenn diese Stimmen mutmaßlich früher zu datieren sind als die Abschrift,<sup>12</sup> so können sie – aufgrund ihrer unvollständigen Überlie-

---

musikalisch-gestischen Verlaufsformen eine eigene Studie in Vorbereitung ist. Aus diesem Grund kann auf die musik- und theaterwissenschaftliche Referenzliteratur hier auch nur punktuell eingegangen werden. Vgl. hierzu insbesondere Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770–1815*. Stockholm 1967, S. 53–88; Sabine Ewert: *Die Gebärde im Melodrama Lenardo und Blandine von Joseph Franz von Goetz*. Diss. München 1978; Richerdt 1986 (Anm. 1), S. 235–262; Stephan Hörner: *Das Melodram Lenardo und Blandine von Peter von Winter*. In: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*. Hrsg. von Theodor Göllner und Stephan Hörner. München 2001 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. N.F. 119), S. 209–222; Arne Stollberg: *Anatomie einer materiellen Seele. Joseph Franz von Goetz' Kupferstiche und Peter von Winters Musik zum Melodram Lenardo und Blandine*. In: *Imago Musicae* 23, 2006–2010, S. 79–99.

<sup>10</sup> Zur Melodramkomposition am Münchener Hof vgl. Hörner 2001 (Anm. 9), S. 209–212.

<sup>11</sup> Die biographischen Daten referieren fast durchweg auf Goetzens in Regensburg 1791 herausgebrachte Schrift *Selbstgefühl und Empfindungen bey meinem Abgang von München den 8. Jänner 1791*; zur Augsburger Zeit und *Lenardo und Blandine* vgl. ebd., S. 72–74.

<sup>12</sup> Vgl. die entsprechenden Datensätze im Online-Portal von RISM (<http://opac.rism.info>).

ferung – kaum als Hauptquelle figurieren. Ferner wird die Musik in zwei handschriftlichen Klavierauszügen übermittelt. Der gedruckte Klavierauszug führte lange ein kurioses Schattendasein: Aufgrund einer falschen Zuschreibung auf dem Titelblatt war diese Quelle bis dato weitgehend unbekannt geblieben, obwohl Dirk Richerdt die richtige Autorschaft Winters bereits 1986 offengelegt hatte.<sup>13</sup> In welchem Verhältnis die handschriftlichen Klavierauszüge zu der gedruckten Version stehen, müssen weitergehende Studien erweisen, in jedem Fall steht die Textverteilung des Drucks der Partiturabschrift sehr nahe.

Das Textbuch ist in insgesamt vier Ausgaben überliefert: zweimal im Uraufführungsjahr 1779, danach 1783 in Goezens Traktat und noch einmal in einer Ausgabe Augsburg 1784. Vergleichbar anderen Melodram-Drucken indizieren auch die Textbücher von *Lenardo und Blandine* minutiös die musikalischen Passagen, hier mit (drei) Auslassungspunkten. Die langen Gedankenstriche besitzen dagegen ihre normale Interpunktionsfunktion, in der Regel ein spannungsgeladenes Innehalten zur Vorbereitung einer emphatischen Exklamation. Franz Goetz, der – wie er selbst bekundet – intensiv über das Wechselspiel von Deklamation und Musik nachgedacht hat,<sup>14</sup> musste ein genuines Interesse daran haben, die Kennzeichnung von Text und Musik so exakt wie möglich zu fassen. Vor diesem Hintergrund dürfen auch die Varianten, die sich in den Textbüchern finden, einer klaren Intention des Autors bzw. Regisseurs Goetz entsprungen sein.

Hinsichtlich der Indizierung der musikalischen Stellen sind die beiden ersten Textbücher (München 1779) identisch, obwohl sie ansonsten viele Varianten in Orthographie und Interpunktion aufweisen. Die Platzierung der Auslassungspunkte divergiert jedoch stark gegenüber den Ausgaben Augsburg 1783 und 1785. Sie betreffen vor allem solche Stellen, an denen gesprochener Text simultan zur Musik erklingt. Auch wenn die Varianten auf den ersten Blick wie Druck- bzw. Setzerfehler aussehen: Sie haben buchstäblich System.<sup>15</sup> Solche Abweichungen sind also mehr als bloße ‚Text‘-Varianten, sie sind gleichsam Indikatoren für die mediale Problemstellung des Zusammenspiels von Text und Musik. Die Tatsache, dass Goetz gerade diesen Stellen so großes Augenmerk bei den Neuausgaben seines Stücks schenkte, ist ein starkes Indiz dafür, dass in diese Änderungen Erfahrungswerte aus den Aufführungen einfließen. Die Varianten sind insofern höchst instruktiv, als sie belegen, dass der Autor Goetz die neuerliche Drucklegung seines Textes auf der Basis von Aufführung und Partitur eingerichtet haben muss. Das gedruckte Textbuch wird damit zum Dokument sowohl der Aufführung als auch der musikalischen Komposition.

<sup>13</sup> Richerdt 1986 (Anm. 1), S. 245–247.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu vor allem die Vorworte zu den Textbüchern.

<sup>15</sup> Ein Beispiel aus dem II. Akt mag dies illustrieren; Textbuch München 1779, [S. 15]: „der aus Deinem Wesen, wie eine Gottheit stralte . . . stieß Kronen und Schätze von sich . . . und hieß dich kommen“, dagegen Augsburg 1785, [S. 10]: „der aus Deinem Wesen, wie eine Gottheit stralte . . . stieß Kronen und Schätze von sich, und hieß dich kommen“.



Das zentrale Bildzeugnis hinsichtlich ‚Inszenierung‘ stellen die 160 Kupferstiche zu diesem Melodram dar, die Goetz in seiner Studie zur Schauspiel- und Gebärdenkunst *Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspiel-Freunde* 1783 publiziert hat. Die Studie liegt zeitlich zwischen den Münchener Aufführungen bzw. Textbüchern von 1779 und dem Augsburger Textbuch von 1785. Was diese Bildquelle im Zusammenhang mit Schauspielkunst im Besonderen auszeichnet, ist dreierlei: 1. Jeder einzelne Kupferstich wird von einem detaillierten Kommentar zu Gebärde, Mimik und Deklamation begleitet. 2. Die Stiche folgen dem chronologischen Verlauf des Dramas; mehr noch: Es lässt sich anhand der durchnummerierten Ziffern im beigefügten Dramentext die jeweilige Textstelle exakt verorten. 3. Die Illustrationen stehen in einem unmittelbaren Aufführungskontext; es sind also keine abstrakten, stilisierten Entwürfe, wie wir sie aus anderen ikonographischen Kontexten kennen (Titelkupper zu Bühnenwerken etc.). Mit den Kupferstichen zu *Lenardo und Blandine* liegt uns somit ein frühes Aufführungszeugnis des 18. Jahrhunderts, mehr noch das Dokument einer Inszenierung vor, das uns eine Vorstellung von dem dynamischen Bewegungsprozess eines Theaterereignisses und damit von dem performativen Moment eines musikalischen Bühnenwerkes zu geben vermag.<sup>16</sup>

Entscheidend an dieser Quellenkonstellation ist, dass die drei Medien (Text, Musik, Bild) interagieren, und zwar bereits auf der Ebene der Werkgenese. Dies hat geradezu ‚dramatische‘ Konsequenzen für die musikalische Edition, denn eine solche Konstellation liegt völlig außerhalb des üblichen Formats. Weder hat das Textbuch präskriptiven Charakter für die Vertonung, noch vermag die Partitur (allein) die Textgestalt zu repräsentieren. Völlig neu ist jedoch die Tatsache, dass eine Bildquelle editorische Relevanz für Text und Musik besitzt. Die Existenz eines solch umfangreichen ikonographischen Zeugnisses zur Darstellungskunst des 18. Jahrhunderts ist bereits außergewöhnlich, ein damit konkret verbundenes Drama ein Glücksfall. Umso mehr scheint es geboten, dem Interferieren dieser Quelle mit anderen musikdramatischen Quellensorten nachzugehen und auf diese Weise damit der Aufführung Kontur zu verleihen.<sup>17</sup> Denn unstrittig repräsentieren die Quellen zu *Lenardo und Blandine* den editorischen Terminus ‚Aufführungsmaterial‘ in einer völlig neuen Bedeutungsvariante.

<sup>16</sup> Auch Stollberg ist der Meinung, dass „man fast von einem elaborierten Regiebuch sprechen könnte“; Stollberg 2006–2010 (Anm. 9), S. 81.

<sup>17</sup> Vor diesem Hintergrund ist auch Schimpfs negatives Testat hinsichtlich dieses Melodrams völlig unverständlich, da es die genuin performative Seite dieser Unternehmung verkennt: „Innerhalb der Geschichte der Gattung ist mit *Lenardo und Blandine* ein Extrempunkt der Entwicklung erreicht: die Abwertung zur Etüde für Schauspieler. Von den drei das Genre bestimmenden Faktoren sind durch die konkrete Intention, die Götz mit seinem Melodram verfolgte, Sprache und Musik nebensächlich geworden, allein das schauspielerische Element steht im Vordergrund“; Schimpf 1988 (Anm. 1), S. 53f.

Im Hinblick auf das Problem, inwieweit die Komposition dieses Melodrams eine Zusammenarbeit zwischen dem Dramenautor/Illustrator Goetz und dem Komponisten Peter von Winter voraussetzt – Stollberg geht von einer „engen Kooperation“<sup>18</sup> aus, und Hörner hält den „Rückschluß auf eine durchgängig einheitliche Konzeption“ für legitim<sup>19</sup> –, ist die Frage nach der Chronologie innerhalb der Werkgenese nicht unwesentlich. Schenkt man Goetz' Selbstdarstellung Glauben, wonach er (aus der Sicht des Jahres 1791) die *Leidenschaftlichen Entwürfe* „vor dreizehn Jahren zeichnete, [...] die vor beiläufig neun Jahren öffentlich im Druck erschienen“,<sup>20</sup> so lagen zwischen seinen Zeichnungen und der Drucklegung der Kupferstiche drei Jahre, in jedem Fall existierten aber die gezeichneten Skizzen bereits vor den Münchener Aufführungen von 1779/80. Gleichwohl berichtet Goetz, dass die Erfahrungen aus der ersten Aufführungsserie in die endgültige Gestaltung der Kupferstiche eingingen; „Nach der Hand habe ich der bestimmten Bearbeitung dieser Zeichnungen, deren Wirkung ich auf der Bühne zu prüfen Gelegenheit fand, meine gefühlvollsten Stunden gewidmet“.<sup>21</sup> In der Vorrede zum Erstdruck des Textbuchs konkretisiert Goetz den Entstehungsprozess seines Melodrams:

In dem Geleite ähnlicher Ideen fielen mir Bürgers Seelen Ergiessungen mit dem ganzen Reiz der Neuheit plötzlich auf, ich weidete mich recht nach Künstler Art an ihren manichfaltigen Kraftvollen Bildern. Gesang, für Gesang erfüllte meine Seele; Lenardo, und Blandine aber just einstimmend mit meiner damaligen Laage überwogen. Ich verfolgte diese ausserordentliche Handlung, mit meiner Einbildungskraft, versetzte mich in Affect, und in Bewegungen ausdrucksvoller Gesichtsmuskeln, zeichnete eine Situation um die andre nieder, und declamierte in meiner Hitze über laut, eine Idee drängte die andere, ein Bild das andere, und so entstand ein Monolog welcher in eben der Stunde unaufhaltsam in meiner Feder floß. Herr Winter der den ungetheilten Beyfall seiner theatralischen Werke genießt, sah den Aufsatz, und unternahm die Ruhepunkte [!] des Gefühls mit Musik zu begleiten, und so entstund eh ich daran dachte gegenwärtiges Melodram.<sup>22</sup>

Goetz' weitere Einlassungen hinsichtlich des Darstellerischen offenbaren, dass dieses Moment bei der Genese des Melodrams in besonderer Weise wirksam wurde. Winters Komposition ist also vor der Folie einer szenischen Präfiguration entstanden, bei der Goetz' *Leidenschaftliche Entwürfe* eine zentrale Rolle spielten. Thesenhaft formuliert: Bei der Komposition handelt es sich um eine musikalisierte Inszenierung, denn wie kaum einem anderen Musiker dürfte Winter die szenische Darstellung via Bild buchstäblich vor Augen gestanden haben.

<sup>18</sup> Stollberg 2006–2010 (Anm. 9), S. 83.

<sup>19</sup> Hörner 2001 (Anm. 9), S. 213.

<sup>20</sup> Goetz 1791 (Anm. 11), S. 70.

<sup>21</sup> Goetz: Ankündigung einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspielfreunde. München 1782, S. 8.

<sup>22</sup> Goetz: Lenardo und Blandine. München 1779, [S. 6f.]. – Dieser Erstdruck des Textbuchs ist nur in einem Exemplar (A-Wn 629475-A. Theater-S.) überliefert.

Gebärde<sup>23</sup> und Bewegung dürfen somit als gleichermaßen strukturbildend für die Komposition angesehen werden wie der Text. Die musikalische Gestaltung richtete sich infolgedessen auch am Medium Bild aus und nicht allein an (für die Musik vorgesehenen) Leerstellen innerhalb des Textes. Goetz' *Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe* wird damit in (musik-)analytischer Hinsicht bedeutsam, der dort wiedergegebene Dramentext avanciert ferner zu einer entscheidenden editorischen Quelle. Dieses Textbuch enthält neben den graphischen Platzhaltern für die Musik – hier drei Auslassungspunkte – auch Ziffern, die auf die in den Kupferstichen festgehaltenen szenischen Situationen verweisen (vgl. Abb. 2); die Bilder selbst sind darüber hinaus mit Textlegenden der entsprechenden Figurenrede versehen.<sup>24</sup>

Im Licht unserer Denkfigur, dass die Bildquellen die Musik präfiguriert haben, gilt die erste Frage der musikalischen Abschnittsbildung der Komposition: Wann und vor allem warum beginnt der Komponist Winter in seinem Melodram einen neuen Formabschnitt? In der Oper wird die Formbildung in erheblichem Maße durch den Text vorstrukturiert (Strophenbildung, Änderung des Versmaßes usw.), im Melodram ist sie indes weitaus freier. Sieht man einmal von äußeren Faktoren wie Szenenwechsel, Abgang von Personen u.ä. ab, so ist die Einführung von neuem musikalischen Material auf der strukturellen Ebene in der Regel durch einen Affektwechsel, d.h. einen Wechsel der Leidenschaften motiviert, wobei die Musik oftmals antizipatorische Funktion besitzt, d.h. sie bereitet diesen Wechsel vor. Diese Verfahren zählen gewissermaßen zur lingua franca des Melodrams.

Wird die Frage also für die makrostrukturelle Ebene noch relativ einfach zu beantworten sein, so ist das Problem für die musikalische Organisation der mikrostrukturellen Ebene weitaus komplexer. Die Zusammenschau von musikalischen Abschnitten, Textanteilen und Bildfolgen in der tabellarischen Übersicht (S. 85) versucht einen analytischen Zugriff auf dieses Problem. Die Methode mag mechanistisch anmuten, gleichwohl vermag sie ein Phänomen in besonderer Weise zu erhellen, nämlich die Beziehung zwischen der Anzahl der Bilder, d.h. der ‚Bildlichte‘, und der entsprechenden musikalischen Abschnitte. Dieses Verhältnis wird insbesondere in dem von der Wahnsinnsszene Blandines<sup>25</sup> dominierten zwei-

<sup>23</sup> Vgl. vor allem Günter Ballhausen: *Der Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater im 18. Jahrhundert dargestellt an den Gebärdenbüchern*. Diss. Göttingen 1955; Dene Barnett: *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18<sup>th</sup> Century Acting*. Heidelberg 1987 (Reihe Siegen 64: Anglistische Abteilung).

<sup>24</sup> Welchen Stellenwert Goetz seinem neuerlichen Druck des Dramentextes hinsichtlich Texttreue beimaß, lässt die einführende Anmerkung erkennen: „Da diese und die dem nachfolgenden Texte beigeetzten Nummern auf die Zeichnungen weisen, durfte ich zwar nicht besonders erinnern; dennoch ersuche ich bei dieser Gelegenheit den gefälligen Leser bei Besichtigung der radirten Bilder sich mer an den gedruckten, als an den gestochenen Text zu halten, und einige bei letzterm unglücklicherweise vorkommende Unrichtigkeiten, hauptsächlich in Ansehung der Interpunktationen, durch erstern zu berichtigen“; Goetz: *Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspiel-Freunde*. Augsburg 1783, S. 92, Fußnote.

<sup>25</sup> Blandine hat ihren Geliebten Lenardo verloren, er wurde von ihrem Vater, dem König, auf An-

Übersicht *Lenardo und Blandine*

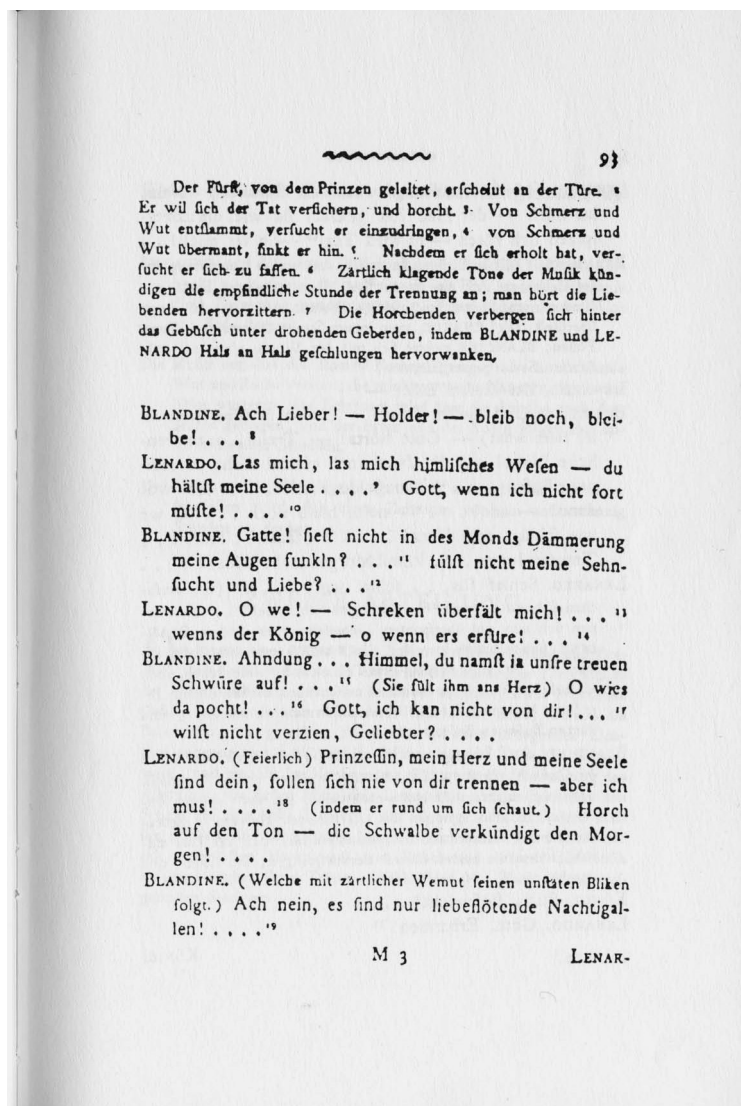
## I. Akt

<i>Musik</i>	<i>Takt</i>	<i>Textabschnitte interkaliert/simul- tan</i>	<i>Bild (Kupferstiche)</i>	<i>Aktion</i>
Moderato 4/4 Es-Dur	1–95	4/1	1–7	[Pantomime]
Allegro [modul.]	96–102	3	8–15	Dialog der beiden Liebenden
Allegretto [modul.]	103–132	8	16–20	Erster Versuch des Abschied- nehmens
Amoroso 3/4 h-Moll	133–181	8/2	21–31	Verabschiedung und Tren- nung
Furioso ♯	182–184	2	32–33	Ermordung Lenardos
Allegro 4/4 d-Moll	185–209	–	–	Tod Lenardos, Flucht der Mörder

## II. Akt

<i>Musik</i>	<i>Takt</i>	<i>Text</i>	<i>Bild</i>	<i>Aktion</i>
Adagio 3/4, c-Moll	1–35	4	34–42	Monolog Blandines
Andante molto 2/4	36–58	4	43–51	
Amoroso 3/4	59–73	4	52	
Andante	74–90	0/1	53–54	
Andantino 2/4	91–101	7	[Rekurs auf frü- here Bilder]	
Andante sost.	102–103			
Adagio 3/4	104–120	5/1	[Rekurs]	
Allegro	121–131	3/2	55	
Adagio	132–141	2	[Rekurs]	
Allegretto grazioso	142–159	8/2	56–59	nimmt eine Rose
Allegro ♯, Es-Dur	160–206	6	60–69	geht zum Fenster
Adagio	207–219	7/1	70–73	Verzweiflung
Allegro	220–246	5/1	74–78	„Ich muß ihn finden“
Grave ♯	247–282	1 [Pantomime]	79–87	Ankunft der Boten
Allegro	283–317	11/3	88–110	[Wahnsinnsszene]
Andante 2/4	318–322	2	111–113	Sie geht zum Kelch
Allegro 2/4 (3/4 346 ff.)	323–368	12/1 [Pantomime]	114–125 125–137	Sie entdeckt das Herz Lenardos
Allegro (molto ♯)	369–389	7	138–144	
Lamentoso	390–402	4/2	145–151	
Allegro	403–459	5	152–160	Vater ersticht Prinz





ten Akt evident: Die Anzahl der interkalierten Deklamationsteile innerhalb eines musikalischen Formabschnitts nimmt deutlich zu, gleichzeitig steigt aber auch die Dichte innerhalb der Abfolge der Bilder. Diese Verdichtung erscheint geradezu als Konsequenz aus der immer komprimierteren Bilderfolge, die an ein ‚Daumenkino‘ erinnert.

Eine solche Kongruenz von Bild und Musik erscheint zwar im Licht der dargestellten Quellenkonstellation naheliegend, sie ist aber im Hinblick auf die musikalische Komposition keineswegs zwingend: Der Komponist Winter hätte ebenso gut mehr musikalisches Material zwischen die einzelnen Textpassagen schalten können als nur einige wenige Takte.<sup>26</sup> Bei *Lenardo und Blandine* fallen hingegen Bilddichte und Dichte des musikalischen Satzes zusammen, und meist steht diese ‚Synchronität‘ im Zusammenhang mit dem Phänomen natürlicher Bewegungsabläufe.

BLANDINE <sup>114</sup> (*fährt auf*) Da ist auch der Hochzeitbecher – mit Blut gefüllt! . . . <sup>115</sup> O we ! . . . O we . . . <sup>116</sup> (*Sie sinkt betäubt –* <sup>117</sup> *an das Gefäß herab.* <sup>118</sup> *Nun ermant sie sich plötzlich, reißt den Deckel los und blickt starrend in das Gefäß ersieht das blutige Herz mit einem Schrei.*) Da ist mein Herz <sup>119</sup> O warum habt ihr mirs herausgerissen? <sup>120</sup>

Angesichts einer solchen Passage hätte wohl jeder Komponist die mit dem Text interagierende Musik dazu genutzt, die dramatische Aktion, insbesondere die von der Regieanweisung vorgegebene pantomimische Bewegung, entsprechend zu illustrieren. Nicht so Peter von Winter: Er komprimiert die gesamte Stelle auf nicht mehr als fünf Takte, was das absolute Minimum an musikalischem Material für die Musikalisierung dieser Passage darstellt. Diese Komprimierung kann als direkte Folge der äußerst dichten Gebärden-Sequenz angesehen werden (s. Abb. 3 und 4). Die Musik versucht so der zeitlichen Disposition Rechnung zu tragen, die eben (auf der Basis der Kupferstich-Sequenz 117–119) nicht länger als wenige Augenblicke wahren kann. Die Komposition realisiert somit ein Phänomen, das dramatischer Musik – und Musik im Allgemeinen – zutiefst fremd ist, nämlich ein Denken in Realzeit.

Die Interaktion der Medien Musik, Text und Bild offenbart auch paradigmatisch die mit dem Melodram verbundenen Editionsprobleme. Der Vergleich des Dramentextes mit der Partitur (fol. 39r, s. Abb. 4) zeigt zunächst, dass aus dem zweimaligen „O weh!“ der Vorlage eine dreimalige Exklamation in der Vertonung wird. Diese Eintragungen („O weh“) sind von mutmaßlich anderer Hand als die des restlichen Textes. Rein musikalisch gesehen würde das letzte „O weh!“ (nach der Fermate) innerhalb der fünf Takte durchaus Sinn ergeben, im Licht der szenischen Disposition seitens der im Textbuch festgehaltenen Kupferstich-Positionen ist diese Textwiederholung allerdings höchst fraglich, müssen doch die nachfolgenden beiden Takte zwingend mit Blandines Zusammenbruch und ihrem

<sup>26</sup> Das Ungleichgewicht von Gesprochenem und Musik wurde im Übrigen als eines der größten Probleme der Gattung Melodram erachtet, d.h. dass die Musik zu viel Raum gegenüber der Deklamation einnimmt. Goetz selbst hat es in seinem Traktat thematisiert: „Meiner unmasgeblichen Meinung nach sollte gerade so viel und nicht mer Musik zwischen den Redeintervallen angenommen und gehört werden, als warscheinliche Zeit die Seele in ihrer einmal angenommenen Lage nötig hat, um Begriffe aus Begriffen zu folgern oder dadurch zu neuen Ideen überzugehen“; Goetz 1783 (Anm. 21), S. 211.



Abb. 3: Goetz: Versuch. Augsburg 1783: Lenardo und Blandine, Kupferstiche 116–119 (German Opera 1770–1800. Librettos. Bd. 4. New York, London: Garland 1986, o.S.).





Abb. 4: Winter: Lenardo und Blandine, Partitur, II. Akt, fol. 39r (German Opera 1770–1800. Bd. 10, New York, London: Garland 1986, o.S.).

anschließenden Wiederaufrichten zusammenfallen. Der Verbund von Text- und Bildquelle vermag also hier eine wesentliche musikalische editorische Entscheidung zu präjudizieren, nämlich die Streichung des letzten „O weh“.

Dass innerhalb der Gattung Melodram die Textquellen grundsätzlich eine andere editorische Qualität bzw. Relevanz besitzen als bei anderen musiktheatralen Genres, leuchtet unmittelbar ein; sie als Nebenquellen zu klassifizieren wie in Opern-editionen, verbietet sich von selbst. In welcher Weise jedoch auch die Bildquellen für die editorischen Entscheidungen wirksam werden, soll an einem zweiten Beispiel aus dem Wahnsinnsmonolog der Protagonistin perspektiviert werden. Blandine glaubt, ihr Geliebter habe sich im Unwetter verirrt und finde nicht zu ihr zurück. Das Gespenstische dieser Szene lebt also gewissermaßen von Blandines Wahnvorstellung ebenso wie von der Darstellung des Gewitters. In textlicher Hinsicht präsentieren die Quellen die Stelle wie folgt:

*Textbuch München 1779, 1. und 2. Aufl.*

„seit meiner Muttertod war keine Nacht wie diese! – (*es blitzt*) Gott Feuer am Himmel . . . Blitze glühn in Wetterwogen . . . (*es donnert in der Ferne . . .*) ferne rollt der Donner nach . . . Tod und Verwüstung über ihn! Entsetzen ergreift mich . . . Gott schütze meinen Gatten! . . . ich will ihn suchen . . . muß ihn finden . . .

*Textbuch Augsburg 1783 [und 1785]*

„seit meiner Muttertod war keine Nacht wie diese! <sup>73</sup> – (*es blitzt*) Gott Feuer am Himmel . . . Blize glühn in Wetterwogen . . . <sup>74</sup> (*es donnert in der Ferne* . . . ) ferne rollt der Donner nach <sup>75</sup> . . . Tod und Verwüstung über ihn! <sup>76</sup> Entsetzen ergreift mich . . . <sup>77</sup> [Augsburg 1785: ohne Auslassungszeichen] Gott, schütze meinen Gatten! . . . ich will ihn suchen . . . muß ihn finden . . . ! <sup>78</sup>

*Partitur*

„seit meiner Mutter Tod war keine Nacht wie diese! [Musik] Gott! Feuer am Himmel [Musik] Blitze glühn in Wetterwogen [Musik] ferne rollt der Donner nach [Musik] Tod und Verzweiflung über ihn [Musik] Schröcken ergreift mich. Gott schütze meinen Gatten, ich will ihn suchen – muß ihn finden [Musik]

Die beiden Münchener Textbücher überliefern in identischem Wortlaut, die Quelle Augsburg 1783 verweist via Ziffern zusätzlich auf die entsprechenden Kupferstiche. Hinsichtlich der Indizierung des musikalischen Anteils weicht nur der letzte Textbuchdruck (Augsburg 1785) ab, indem er eine musikalische Passage weniger ausweist. Dies ist ganz offenbar der Tatsache geschuldet, dass der Text an dieser Stelle simultan zur Musik erklingt (siehe die Unterstreichung in der Transkription der Partitur).<sup>27</sup> Dies deckt sich mit dem obigen Befund, dass das Augsburger Textbuch von 1785, basierend auf den von Goetz geleiteten Aufführungen, die Simultaneität von Musik und Rede anders zu indizieren versucht.

Auf die oben zitierte Textpassage entfallen insgesamt sechs Bilder (s. Abb. 5). Sie zeigen Blandine zunächst verängstigt mit einer merkwürdigen Handstellung (Bild 73), dann sich die Augen zuhaltend mit einer abwehrenden Handbewegung zur Seite (Bild 74), danach sich umdrehend und in Bewegung setzend (Bild 75), die Arme über den Kopf haltend (Bild 76), anschließend wie im Krampf verschränkend (Bild 77), am Ende rasch hinauslaufend (Bild 78).

Die Interpretation der korrespondierenden Vertonung würde in einer traditionellen Lesart der Partitur wahrscheinlich in erster Linie tonmalerische Elemente auszumachen versuchen, die das Gewitter auch musikalisch versinnlichen. Diese Nachahmungen spielen hier jedoch eine völlig untergeordnete Rolle, da sie von dem Problemfeld Gebärde und Bewegung überlagert werden. Eine Lesart in Richtung Tonmalerei würde hier ein zentrales Moment ignorieren, nämlich die Tatsache, dass Winters Vertonung minutiös den von Goetz vorgegebenen Bewegungsabläufen folgt. – Musikalisch endet der Abschnitt vor Bild 73 („Seit meiner Mutter Tod“) im Adagio, entspricht somit durchaus der zwar unruhigen, aber nicht dynamisch geprägten Haltung Blandines (Bild 73). Nach dieser Figurenrede folgt ein neuer musikalischer Allegro-Abschnitt (ab Takt 220), der mit den Bildern 74–76 korrespondiert, also dem Moment, in dem Blandines Körper in Bewegung gerät. Dieser Bewegungsgestus wird durch musikalische Phrasen realisiert, die sich

<sup>27</sup> Die Partitur weist an dieser Stelle zwei nicht unerhebliche Textvarianten auf („Verzweiflung“ statt „Verwüstung“ sowie „Schröcken“ statt „Entsetzen“).





Abb. 5 (diese und vorige Seite): Goetz: Versuch, Lenardo und Blandine, Kupferstiche 73–78 (German Opera 1770–1800. Librettos. Bd. 4. New York, London: Garland 1986, o.S.).

aus zwei Motivgebilden, Oktavläufen sowie anschließenden synkopierten Tonwiederholungen, konstituieren. (s. Abb. 6) Der vorwärtsdrängende Gestus erfährt somit am Ende der Phrase eine gewisse Stauung, er bleibt gleichwohl höchst spannungsgeladen. Diese Stauung mündet dann bei der Vertonung der Textstelle „Schrecken ergreift mich“ (Takt 240) in einen regelrechten Stillstand: Der Satz sistiert in abgerissenen Tonrepetitionen, die bis dato energetisch aufgeladene Bewegung wirkt wie eingefroren. Ein sinnfälligerer Ausdruck dessen, was Kupferstich 77 zeigt, scheint musikalisch kaum möglich: eine Gebärde, die ganz und gar nach innen gerichtet ist, bevor die Bewegung dann förmlich explodiert (Bild 78). Auch wenn das musikalische Stilmittel des Portato, das Winter hier einsetzt, ein probates Ingrediens für die Charakterisierung von Unruhe, Angst etc. darstellt, ist die Koinzidenz dieser musikalischen Stauung mit der auf Goetz' Gebärdenbild gezeichneten Körperspannung gleichwohl äußerst frappant.

So erhellend der analytische Befund hinsichtlich der szenisch-musikalischen Kohärenz solcher Stellen ist, so verwickelt sind die editorischen Probleme, die mit dieser medialen Konstellation einhergehen. Ein Blick auf die Legenden der Kupferstiche mag dies verdeutlichen. Für die ersten vier interkalierten Sprechtexte verhält sich die Sache noch einfach: Die Textlegenden sind den dargestellten



Abb. 6 (diese und die folgende Seite): Winter: Lenardo und Blandine, II. Akt, Takt 229–246 (German Opera 1770–1800. Bd. 10. New York, London: Garland 1986, S. 98–101).

100

77 78

Schrecken ergreift mich, Gott schütze meinen Garten, ich will ihn suchen - muß ihn finden.

101

*Allegro* *For.* *Subito*

*Tutti*

*Allegro*

senischen Positionen relativ leicht zuzuordnen; die Vertonung behandelt sie zudem als isolierte Partikel. Weitaus diffiziler gestaltet sich dagegen die letzte Passage der zitierten Textstelle (ab „Entsetzen / Schrecken ergreift mich“). Folgt man dem Textbuch (1783, s.o.), so erscheint Bild 77 nach „Schrecken ergreift mich . . .“ und Bild 78 erst ganz am Ende (nach „muß ihn finden“). Die Bildlegenden legen jedoch eine andere Textverteilung nahe: Dort ist Bild 77 an den Text „Entsetzen ergreift mich –“ gekoppelt, mithin erscheint dieser also später als im Textbuch. Die Tatsache, dass Winter die ganze Passage simultan zur Orchesterbegleitung gesetzt hat, entbindet noch nicht von der Aufgabe, in einer Edition des Dramentextes Entscheidungen treffen zu müssen: zum einen im Hinblick auf den generellen Umgang mit dem Bildmedium, d.h. Goetz' Nummerierungen der Stiche und deren Konkordanz mit den Legenden, und zum anderen hinsichtlich des Darstellungsmodus der musikalischen ‚Interventionen‘. In eine noch größere Bredouille kommt der Editor der Musikedition, wenn er das Bildmedium (samt Legenden) als quellenrelevant für den Textanteil erachtet. Denn dies führte unweigerlich zu der Frage, ob der (unter der Musik liegende) Text dieser Stelle an den Gebärden auszurichten sei, was in der Konsequenz – *horribile dictu* – eine Entscheidung *gegen* die musikalische Überlieferung der Partitur darstellen würde. Dass ein ikonographisches Zeugnis zu einer ‚maßgebenden‘ Quelle innerhalb einer musikalischen Werkausgabe wird, dürfte im Editions Wesen wohl einmalig sein.

Die Quellen zu *Lenardo und Blandine* lassen evident werden, wie subtil sich das Zusammenspiel der verschiedenen Medien in diesem Melodram gestaltet. Bewegung und Gebärde präfigurieren die musikalische Komposition in einem Maße, welches Goetzens bildliche Inszenierung zu einem konstitutiven Element des Werks macht. Die Werkgenese ist untrennbar mit dem performativen Moment der Bildzeugnisse verbunden. Eine kritische respektive genetische Edition dieses Melodrams müsste somit konsequenterweise alle Medien berücksichtigen, wobei zunächst zu fragen wäre, in welchem ‚Format‘ dies zu realisieren wäre. Eine traditionelle Notenedition, welche die Kupferstiche in einem Anhang mitgibt, würde dieser spezifischen Medialität in keiner Weise gerecht werden. Ob das Medium Buch den dynamischen Formverlauf überhaupt adäquat zu transportieren vermag, sei dahingestellt. Insofern muss man über die Option einer digitalen Edition für ein solches Objekt nicht lange sinnieren.<sup>28</sup> Doch mit dieser Entscheidung werden die Grundsatzfragen nicht weniger.

Die erste Frage, die es vor dem Hintergrund dieser medialen Quellenkonstellation zu klären gilt, ist, ob im Falle dieses Melodrams überhaupt (noch) eine

<sup>28</sup> Der Verfasser plant in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsbibliothek, der wichtigsten beziehunghaltenden Institution der Quellen, eine digitale Online-Publikation von *Lenardo und Blandine*, in welche auch die Bildquellen implementiert werden sollen.

separate Textedition anzustreben wäre. Die Frage mag provozieren angesichts der Tatsache, dass sich in Denkmäler-Ausgaben von Musiktheaterwerken die kritische Edition der zugrundeliegenden Librettotexte gerade erst als Standard durchgesetzt hat (z.B. für die Lully-, Rameau-, Bellini- oder Weber-Ausgabe), wo vormals der bloße Abdruck des originalen Textbuchs als ausreichend erachtet wurde. Zwar hält die Plattform von TEI (Text Encoding Initiative) mit dem Modul der 'Performance Texts' ein exzellentes Tool für die Edition dramatischer Textsorten bereit, die multimedialen Phänomene von (Musik-)Theater lassen sich damit aber nur schwer fassen. (Schließlich lässt dieses Tool keine datentechnische Implementierung von Musik zu, was gerade für Dramen ein echtes Problem darstellt, wo Musik nicht selten drameninhärenten Charakter besitzt, prominent bei Goethe oder Schiller.) Selbstredend lassen sich in einer mit TEI erstellten Edition einzelne Links setzen, mit welchen die musikalischen Anteile verknüpft werden können. Dann würden in einer separaten Textedition statt Asterisken und Auslassungspunkte jeweils die entsprechenden Partiturstellen figurieren. Mit einer solchen Edition hätten wir den reziproken Fall zum eingangs betrachteten Mozart-Beispiel: Stellte das *Zaide*-Melodram eine Musikedition mit gesprochenem Text dar, wäre ein in TEI ediertes Melodram eine (Dramen-)Textedition mit Noten. Die Frage nach der Notwendigkeit einer Textedition führt unweigerlich zu einer noch provozierenderen: Wenn der musikalische Anteil eines Melodrams tatsächlich in eine Textedition implementiert werden kann, wäre dann eine Notenedition nicht obsolet? Die Frage mag ketzerisch anmuten, sie folgt jedoch der ‚Logik‘ der uns zur Verfügung stehenden Editionstools. Das Problem hat indes auch gattungstypologische Implikationen, insofern als hier die Zwitterstellung des Melodrams zwischen Schauspiel und Oper in besonderer Weise sinnfällig wird. Die Darsteller des Melodrams verfügten, wie Ulrich Kühn es treffend formuliert hat, über „amphibische“ Qualitäten, da sie gleichermaßen im Musik- wie im Sprechtheater ausgewiesen waren.<sup>29</sup> Entsprechend der hybriden Zwischenstellung der Gattung müsste auch eine Edition über analoge „amphibische“ Funktionen verfügen.

Gleichwohl gibt es gute Gründe, an der musikalischen Partitur als medialer Basis für eine Edition festzuhalten, gerade auch vor dem Hintergrund der in *Lenardo und Blandine* vorliegenden multimedialen Konstellation. Die temporale Prozessualität einer Inszenierung, imaginiert oder real, lässt sich zweifellos besser mit der ‚Zeitkunst‘ Musik in Verbindung bringen als mit dem statischen Medium Text. Insofern ist die Option für eine musikalische Edition als Grundlage dieser Melodram-Ausgabe fast zwingend, zumal die Musik eben auch direkt auf Bewegung und Gebärde ‚reagiert‘.

---

<sup>29</sup> Vgl. Kühn 2001 (Anm. 2), S. 55–57.



Was schließlich die konkrete Umsetzung einer multimedialen Quellenkonstellation innerhalb einer Musikedition betrifft, so gibt es dafür keine Vorbilder. Die Edition von Filmmusik, von der am ehesten eine Lösung hinsichtlich des Herstellens einer Synchronität von Bild und Notentext zu erwarten wäre, steckt noch in den Anfängen. Kurzum: Die Entwicklung eines solchen Editionsformats, das den medialen Erfordernissen, wie sie in *Lenardo und Blandine* vorliegen, gerecht würde, ist Pionierarbeit. Ausgehend vom heutigen 'state of the art' digitaler Musikedition, wie sie das von der Universität Paderborn entwickelte Tool *Edirom* repräsentiert,<sup>30</sup> wäre es durchaus möglich, die Bildzeugnisse mit in den Notentext zu integrieren, also gleichsam über den Partitурtext zu legen. Da die Kupferstich-Quelle ohnehin von größter editorischer Relevanz ist, wäre dem Medium Bild damit nicht nur ein eigener Platz eingeräumt, sondern eine solche Präsentationsform würde gleichzeitig auch der Bedeutung der Quelle gerecht werden. Das Herstellen einer Zusammenschau von Bild und Partitur ist in *Edirom* zwar aufwändig, aber realisierbar. In jedem Fall ließe sich auf diese Weise der szenische Verlaufscharakter im Kontext einer musikalischen Edition visualisieren. Gleichwohl: Das Resultat ist nach wie vor eine Bild-Bild-Relation: Dem Szenen-Bild steht ein (nicht klingendes) Partitur-Bild gegenüber.

Der genuin dynamische Charakter einer dergestalt musikalisch-darstellerischen Performance wie *Lenardo und Blandine* wird sich indes mit einer Bild-Bild-Relation kaum fassen lassen. Auch wenn die Synchronität von Bild und Musik(text) hergestellt ist, bleibt das Moment der Zeitlichkeit davon unberührt. Die zeitliche Verlaufsform dieses Werks, die wie gesehen auch das Phänomen Echtzeit einschließt, stellt fraglos das größte Problem für eine ‚aufführungsgestützte‘ Edition dar. Ihr nahezukommen hieße letztlich auch das Klangresultat mit in die Edition zu implementieren, ja die Inkorporation des Akustischen wäre dafür eine unabdingbare Voraussetzung. Mit der Integration des klanglichen Ergebnisses – als direkter Konsequenz aus einer aufführungsgesteuerten Editions Perspektive (und nicht als bloße akustische Zugabe) – beträten wir im Bereich der Musikedition allerdings völliges Neuland, editorisch gesehen wäre dies in jeder Hinsicht ‚Zukunftsmusik‘.

<sup>30</sup> <http://www.edirom.de>.

## Anhang

### Quellenübersicht

#### Text (Joseph Franz von Goetz)

Lenardo und Blandine. Ein Melodram. München 1779.

Lenardo und Blandine. Ein Melodram. Zweite verbesserte Aufl. München 1779.

Lenardo und Blandine. In: Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspiel-Freunde. Augsburg [1783], S. 92–103.

Lenardo und Blandine. Ein Melodram. In Musik gesetzt von Herrn Winter. Aufgeführt von einer Gesellschaft adeliger Kunstfreunde auf dem Stadttheater [sic] in Augsburg. Augsburg [1785].

#### Musik (Peter von Winter)

##### Partitur (handschriftlich)

Lenardo und Blandine / Ein / Melodram / In Musik gesetzt von Herrn Peter Winter. Oblong, 22 + 51 fol., D-Mbs Mus. ms. 3647; Faksimile in: German Opera 1770–1800. A Collection of Facsimiles of Printed and Manuscript Full Scores. Hrsg. von Thomas Bauman. New York, London: Garland 1986, Bd. 10, S. 1–145.

##### Stimmen (handschriftlich)

Leonardo [!] e Blandine Del Signore Pietro Winter. Vl 1–2, Vla, Bs; D-WINtj 54.

##### Klavierauszüge (handschriftlich)

Leonardo [!] / et/ Blandine / Per il / Clavi=Cembalo/ Del Sigre Winter.

Oblong, 42 S.; US-Wlc M1513.W6 L3 (Case).

Lenardo und Blandine. / eine [!] / Melodrama. / Per il / Clavi Cemballo. / è / Forte Piano. / Del Sig= Neübauer. / Arrangiert. / Von Peter Winter.

Oblong, 19 fol.; D-DO Don Mus. Ms. 2034.

##### Klavierauszug (Druck)

Leonardo [!] und Blandine / ein Melodrama / nach der Musik des Preussischen Kapellmeisters Zimmermann / für das Piano-Forte mit beygefügetem Texte arrangirt. / Der Hochwohlgebohrnen Frau Frau Gräfin / Josephine Khevenhüller, / Dame du Palais Ihrer Majestät der Kaiserin, / und Sternkreuzordens-Dame. / unterthänigst und hochachtungsvoll zugeeignet / von / Marianna Lubi. O.O, o.J.

Oblong, 23 S.; D-Bs O. 67282.

Dass.: Wien: Johann Cappi, No. 1342, o.J. [ca. 1808]; A-Wgm.

### Bild (Joseph Franz von Goetz)

Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspiel-Freunde. Erfunden, gezeichnet, geätzt und mit Anmerkungen begleitet von J.F. von Göz. Augsburg [1783].

### Reprint-Ausgaben der Kupferstiche:

Lenardo und Blandine. Ein Melodram nach Bürger. In 160 leidenschaftlichen Entwürfen erfunden und auf Kupfer gezeichnet von J.F. v. Goetz. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt/Main 1980;

German Opera 1770–1800. Librettos. New York, London 1986, Bd. 4, unpag.

### *Abstract*

18<sup>th</sup> century melodrama with its specific mixture of spoken text and music has hardly been considered as problematic for musical editions. However, the melodrama *Lenardo und Blandine* (1779) by Joseph Franz von Goetz and Peter von Winter merits attention in this respect, since the traditional operatic media of text and music are in this case enriched with an eminent iconographic source, i.e. a series of 160 engravings illustrating the course of the drama. In the light of this source, the paper deals with the issue of how to integrate such a source into a critical (musical) edition. A discussion of some examples from the melodrama makes it clear that this ‘performance’ source is highly relevant to editorial decisions, both for the text and for the music. Finally, the consequences for a digital edition of this melodrama are discussed.

Copyright of Editio is the property of De Gruyter and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.